Dirigé par
Dominic Olariu

Le portrait individuel

Réflexions autour d'une forme de représentation XIIIe–XVe siècles

PETER LANG
Bern · Berlin · Bruxelles · Frankfurt am Main · New York · Oxford · Wien

SOMMAIRE

DOMINIC OLARIU

INTRODUCTION

Avec ce livre j'ai le plaisir de présenter au lecteur la publication des actes de la rencontre internationale « Le portrait individuel : réflexions autour d'une forme de représentation du XIIIe au XVe siècle ». Le colloque a été accueilli les 6 et 7 février 2004 par l'École des hautes études en sciences sociales à Paris. La parution des actes arrive avec un certain retard, dû en partie à l'activité de traduction requise pour les textes en langue étrangère et, sans aucun doute, à la modeste expérience du directeur scientifique du volume. Des épreuves privées ont d'autre part ralenti le travail. Je dois ainsi mes excuses aussi bien aux lecteurs qu'aux contributeurs de cet ouvrage. C'est une joie d'autant plus grande pour moi de présenter ici la presque totalité des conférences proposées lors du colloque. Seule la contribution de Gerhard Wolf portant sur les « Aspects du portrait et autoportrait chez Dante » n'a pu être intégrée à ce recueil. La contribution de Frank Zöllner n'émane pas de la rencontre parisienne, et je lui suis très reconnaissant de nous avoir offert ce bel article complétant notre programme.

Le thème du colloque a été déterminé en fonction des aspects les plus intéressants attachés aux représentations de l'Homme entre le XIIIe et XVe siècle. Des changements significatifs se produisent dans les représentations de l'Homme au cours de la période envisagée. La contribution de Jean-Claude Schmitt qui énonce des idées relatives à la mort, un élément essentiel pour l'apparition des portraits, dessine le champ analytique du volume. Beate Fricke, Agostino Paravicini Bagliani, Dominic Olariu et Enrico Castelnuovo enquêtent sur une première phase de l'évolution. Leurs essais, principalement consacrés aux XIIIe et XIVe siècles, évoquent notamment les reliquaires de crâne, le pape Boniface VIII en tant que commanditaire d'autoreprésentations, les représentations affichant des traits physionomiques individualisés, ainsi que le peintre Giotto et son rôle dans l'apparition de représentations ressemblantes de l'homme.

Un deuxième groupe d'articles examine principalement les représentations du XVe siècle. Anika Disse compare diverses miniatures de l'écrivain Boccace sous l'aspect de sa représentation en tant que poète, Hans Belting pose la question des différences entre le portrait médiéval et le portrait autonome, et Albert Châtelet analyse la fonction dévotionnelle des portraits.

JEAN-CLAUDE SCHMITT

LA MORT, LES MORTS ET LE PORTRAIT

Dans son célèbre ouvrage de 1946, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Erich Auerbach soutient que la conception antique et rhétorique de l'imitation de la réalité – la « mimésis » – dont la théorie remonte au livre X de la *République* de Platon et a été ensuite transmise par Cicéron à la latinité classique, a été battue en brèche dans le Moyen Âge chrétien par une autre conception qu'exprime le mot *« figura »* : ce qui l'emporte désormais est une « conception figurative de la réalité », selon laquelle « un événement qui s'est passé sur la terre ne signifie pas seulement cet événement même, mais aussi, et sans préjudice de la réalité concrète *hic et nunc*, un autre événement qu'il annonce ou qu'il répète en le confirmant ; le rapport entre les événements n'est pas envisagé essentiellement comme un développement temporel ou causal, mais comme formant une unité au sein du plan divin, dont tous les événements constituent des parties ou des reflets ; leur connexion terrestre immédiate est de moindre importance, et la connaissance de celle-ci est quelques fois tout à fait superflue pour l'interprétation ».[1]

Il me semble que la réflexion d'Auerbach, qui concerne la littérature médiévale, peut aisément s'appliquer aussi à la peinture ou à la sculpture, qui expriment à la même époque une semblable « conception figurative » ; elles se soucient moins de rendre la réalité extérieure telle qu'elle est, à commencer par le visage des individus singuliers, que d'inscrire les images dans le « plan divin » en leur donnant un sens supérieur. Il faut donc admettre que cette « conception figurative » explique la difficulté et la lenteur avec lesquelles le portrait individuel a émergé ou réapparu dans la civilisation médiévale, laquelle se distinguerait à cet égard de la civilisation romaine qui l'a précédée et fut soumise au règne de la « mimésis », dont le portrait, notamment le portrait funéraire de l'époque hellénistique, au Fayoum ou à Palmyre, est l'un des meilleurs témoins.

1 Erich Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard 1968 [premièrement paru en langue allemande, Berne 1946], p. 549–553.

BEATE FRICKE

VISAGES DÉMASQUÉS

Un nouveau type de reliquaire chez les Anjou*

La *Vita* de saint Gérald suggère dès le milieu du Xe siècle que l'éclat des beaux visages peut se révéler trompeur. Les regards jetés derrière le « masque » et le retrait du masque peuvent avoir des conséquences négatives pour les saints : à savoir le constat que leur regard s'est laissé abuser par une illusion d'essence diabolique.[1] Odon de Cluny rapporte un tel épisode de péché par la vue dans sa *Vita* de saint Gérald :

> « Car [le diable], dit-on, fit entrer une jeune femme dans son œil. Lorsqu'il contempla inconsidérément la couleur de sa peau enduite de parfum, il en fut tout ramolli de plaisir. Si seulement il avait pu voir avec son esprit ce qui se cachait sous la peau ! Car rien d'autre ne constitue la beauté de la chair que le maquillage de la peau (*nimirum nihil carnis pulchrum est nisi fucus pellis*). Il détourna les yeux, mais la belle personne les avait déjà pénétrés pour se nicher dans son cœur. Alors il se sentit enfermé, attiré et enflammé par un feu secret. »[2]

* Traduit de l'allemand par Nicola Denis. Pour leurs suggestions, commentaires et échanges stimulants, je tiens à remercier Hannah Baader, Dieter Blume, Claudia Gerken, Lorenz Enderlein, Alexander Heinemann, Daniela Mondini, Stefano Riccioni, Stephen Stern, Sylvie Tritz, Barbara Wittmann et Gerhard Wolf.

1 Il s'est laissé piéger par les *illecebrae oculorum*, voir Augustin, *Confessions* X, 34, 53, ainsi que Maurizio Bettini, « Tra Plinio e sant'Agostino : Francesco Petrarca sulle arti figurative », *Memoria dell'antico nell'arte italiana, I: L'uso dei classici*, éd. Salvatore Settis, Turin, Einaudi 1984, p. 221–267, p. 260. À cet endroit, l'auteur analyse en détail la réception de cette notion par Pétrarque.

2 Odon de Cluny, *Vita S. Geraldi*, I, 9 (*Patrologiae cursus completus. Patrologia Latina 133*, éd. Jacques-Paul Migne, Petit-Montrouge, Migne 1853, col. 648) : *« Quamdam enim iuvenculam eius oculis, ut fertur, ingressit. Qui dum in ea colorem nitidulae cutis incautus attendere(t), mox in delectatione illius mollescere coepit. O si protinus intellectu conspexisset, quid sub cute latebat ! Quia nimirum nihil carnis pulchrum est nisi fucus pellis. Avertit ille oculos, sed species per ipsos cordi impressa remansit. Itaque angebatur, illiciebatur et caeco igni adurebatur. »* La *Vita* en quatre livres a été rédigée par Odon entre 916 et 942.

AGOSTINO PARAVICINI BAGLIANI

BONIFACE VIII EN IMAGES

Vision d'Église et mémoire de soi

Dans deux articles récents, Julien Gardner et Hans Belting ont insisté sur le fait que dans l'histoire médiévale du portrait ce qui compte c'est la représentation, mais qu'à un certain moment la représentation fait une place à un portrait qui s'inscrit dans un corps, ce qui révolutionne cette représentation, celle-ci créant un nouveau rapport entre visage-corps-autoreprésentation.[1] Cette révolution est généralement considérée comme étant postérieure à 1300, mais Julian Gardner a eu le mérite de rappeler que les portraits de deux papes – Nicolas III et Boniface VIII – occupent une place chronologiquement d'avant-garde.

Ce va-et-vient entre la ressemblance physique et la représentation s'inscrit, en ce qui concerne la papauté, dans la réflexion ecclésiologique romaine qui, depuis la réforme grégorienne, se fonde sur l'existence de deux personnes, la personne physique du pape et la personne institutionnelle, la *persona papae*, entendue comme *supra-personne*. Les entreprises picturales et statuaires de papes tels que Nicolas III[2] et Boniface VIII[3] doivent

1 Julian Gardner, « Likeness and /or representation in English and French royal portraits c. 1250–c. 1300 », *Das Porträt vor der Erfindung des Porträts*, éd. Martin Büchsel / Peter Schmidt, Mayence, Von Zabern 2003, p. 141–151. Hans Belting, « Wappen und Porträt. Zwei Medien des Körpers », *ibid.*, p. 89–100.

2 Un seul pape avant Boniface VIII a été représenté par une statue : Nicolas III. Une guerre avait perturbé les relations entre Ancône et Venise et le pape était intervenu comme médiateur. En reconnaissance d'un arbitrage qui ne lui était pas défavorable, la ville d'Ancône fit ériger une statue en son honneur qui fut placée sur la forteresse Rivellino, au port d'Ancône, qui venait d'être construite. Ce seul exemple de statue d'un pape précédant le pontificat du pape Caetani ne doit pas être négligé. Il incite à penser que Boniface VIII s'est inspiré de Nicolas III. La statue de Nicolas III fut détruite en 1797 lors de l'occupation d'Ancône par les Français, mais avait déjà beaucoup souffert de l'eau salée : Gerhart Burian Ladner, *Die Papstbildnisse des Altertums und des Mittelalters (Monumenti di antichità cristiana, série 2, 4)*, 3 vol., Cité du Vatican, Pontificio istituto di archeologia cristiana 1941–1984, vol. 2, p. 226. Dans biens des domaines, y compris dans l'autoreprésentation, Nicolas III semble avoir été un modèle pour Boniface VIII, voir Agostino Paravicini Bagliani, « Nicola III Orsini (1277–1280) : un modèle pour Benedetto Caetani ? », *Inquirens subtilia diversa. Dietrich Lohrmann zum 65. Geburtstag*, éd. Horst Kranz / Ludwig Falkenstein, Aachen, Shaker 2002, p. 173–182. À propos du portrait de Nicolas III au *Sancta Sanctorum,* je me permets de renvoyer à l'excellent article récent de Serena Romano, « Cristo, l'antico e Niccolò III », *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 34, 2001/2002, p. 43–67.

DOMINIC OLARIU

RÉFLEXIONS SUR L'AVÈNEMENT DU PORTRAIT AVANT LE XVe SIÈCLE*

« Le portrait est la représentation d'un individu en son caractère propre », explique John Pope-Hennessy à propos de l'apparition du portrait ressemblant, qu'il situe à la Renaissance.[1] Emblématique de l'orientation usuelle de la recherche, cette citation montre que le portrait ressemblant est bien souvent compris comme l'expression du caractère, du tempérament d'une personne, voire comme la manifestation de l'idée d'individualité, laquelle aurait été formulée à la Renaissance.

La présente étude emprunte une autre voie. Elle ne propose pas l'avènement de la notion de l'individualité *per se* à la Renaissance. L'hypothèse peut être mise selon laquelle la création du portrait ressemblant serait antérieure à cette époque ; et le portrait n'aurait pas eu pour finalité d'exprimer le caractère d'une personne.

Cette hypothèse revient à attribuer la genèse du portrait individuel au XIIIe siècle, plus précisément au mouvement artistique ayant donné naissance aux sculptures funéraires des papes. À cette époque également prend forme une nouvelle conception de l'individualité. Le portrait n'exprime pas en ce temps-là le caractère et la personnalité d'une personne, mais son degré de ressemblance avec la divinité. La représentation réaliste d'une personne doit manifester la vertu de cette dernière. Dans les pages qui suivent, la notion de « portrait » désigne la représentation ressemblante d'un individu.

* Cette contribution est issue d'une thèse du 3e cycle, menée à bien sous la direction des MM. Hans Belting et Jean-Claude Schmitt, soutenue le 9 octobre 2006 à l'École des hautes études en sciences sociales (Paris) sous le titre *L'Avènement du portrait à partir du XIIIe siècle. Étude d'histoire, d'anthropologie et d'esthétique sur l'avènement des représentations ressemblantes de l'homme en Occident.* Elle paraît sous le titre *L'Avènement des représentations ressemblantes de l'homme à partir du XIIIe siècle. Nouvelles approches du portrait.* Berne, Peter Lang 2009. Le lecteur y trouvera de plus amples données sur les thèmes abordés ici.

1 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance (Bollingen Series, 35, vol. 12)*, Princeton, Princeton University Press 1989 (1re impression 1966), p. XI : *« … portraiture is the depiction of the individual in his own character. »* Traduction personnelle.

ENRICO CASTELNUOVO

LES PORTRAITS INDIVIDUELS DE GIOTTO

« Pour quelle raison les hommes aiment-ils réaliser des images de leur visage ? Parce qu'elles montrent quel genre d'hommes ils sont ou parce qu'elles permettent de mieux les reconnaître. »[1]

Cette question, suivie – comme on vient de le voir – de deux réponses possibles, figure dans un texte longtemps attribué à Aristote, bien qu'il ne soit sûrement pas de lui, à savoir les *Problemata physica.*[2]

C'est à ce texte, traduit en latin par Bartolomeo de Messine à la cour de Frédéric II, que Pietro d'Abano, médecin et savant bien connu, consacra un vaste commentaire dans son *Expositio problematum Aristotelis*, rédigé à Paris et à Padoue entre la fin du XIII[e] et le début du XIV[e] siècle, et achevé à Padoue autour de 1310. Dès le XV[e] siècle, les rapports entre Pietro d'Abano et Giotto lors de son séjour à Padoue commencèrent à être mis en évidence, et Michele Savonarola, dans son livre *Libellus de magnificis ornamentis regie civitatis Padue*, rédigé vers 1440, attribua à Pietro le programme astrologique de la décoration peinte par Giotto dans la grande salle du Palazzo della Ragione.

C'est là – dans le manuscrit de l'*Expositio* – que le nom de Giotto, appelé *« Zotus »* et inexactement transcrit comme *« Gotus »* dans les éditions imprimées (ce qui entrava longtemps l'identification), apparaît lié au portrait.[3]

La popularité du portrait, écrit Pietro, s'explique en premier lieu par le fait que *« per imagines faciei representatur, qualis fuerit dispositio ipsius cuius est imago »*, c'est-à-dire qu'à travers le visage est représentée la *« dispositio »* du sujet.

1 *« Propter quid imagines faciei faciunt : Utrum quia hec ostendit quales quidam sunt aut quia his maxime cognoscuntur. »*

2 Johannes Thomann, « Pietro d'Abano on Giotto », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 54, 1991, p. 238–244 ; Hubert Steinke, « Giotto und die Pyhsiognomik », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 59, 1996, p. 523–547 ; Enrico Castelnuovo, « *Propter quid imagines faciei faciunt*. Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento », *Le metamorfosi del ritratto*, éd. R. Zorzi, Florence, Olschki 2002, p. 33–50 ; Serena Romano, *La O di Giotto*, Milan, Electa 2008, p. 129–143.

3 Thomann, « Pietro d'Abano », *op. cit.* note 2, p. 239, et note 11.

HANS BELTING

LE PORTRAIT MÉDIÉVAL ET LE PORTRAIT AUTONOME

Une question*

Dans les réflexions suivantes, je souhaiterais soulever une question permettant de restituer la proportion historique entre le portrait médiéval, tel qu'il est abordé dans ce recueil d'articles, et le portrait comme sujet indépendant ; autrement dit, le portrait *autonome* depuis son origine, que l'on situe à la fin du Moyen Âge, aux temps des maîtres flamands. Il est vrai que le portrait de la Renaissance ne surgit pas du néant, mais bien d'un long passé constituant sa période d'incubation. Il faut prendre garde toutefois à ne pas ignorer ou amoindrir la différence catégorique, voire ontologique, qui existe entre l'un et l'autre, en prétendant que le portrait apparaîtrait au XIIIe siècle. Bien plutôt, les recherches récentes sur le portrait médiéval appellent une nette distinction entre les deux. Si l'on s'accorde à dire que le portrait existe, au début de la Renaissance, depuis environ deux siècles, il est d'autant plus important de souligner les traits nouveaux caractérisant le portrait au XVe siècle.

D'autre part, il est nécessaire de définir ce qu'est un portrait ou, autrement dit, ce qui fait qu'une représentation est un portrait. Qu'est-ce qu'un portrait individuel ? Le portrait d'un individu (un individu dans quel sens ?) ou le résultat d'une œuvre individuelle (à la différence d'une œuvre circonstancielle, tels un tableau votif ou une tombe) ?

Dans cette étude, je limiterai mes observations au portrait peint, c'est-à-dire au portrait tableau. Il n'est pas fortuit que les portraits du Moyen Âge – si l'on veut réellement les appeler ainsi – font leur apparition dans des monuments funéraires et des peintures murales narratives. Ils y figurent comme une intrusion, en se glissant dans un contexte plus vaste et plus ancien, par exemple le tombeau, sans que ce contexte ait auparavant renfermé des portraits selon leur définition actuelle.

* Le lecteur trouvera les références bibliographiques et les sources dans : Hans Belting / Christiane Kruse, *Die Erfindung des Tafelgemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei,* Munich, Hirmer 1994.

ANIKA DISSE

FIGURES DE L'AUTEUR :

Boccace dans son œuvre

1. Introduction

Aujourd'hui, le lecteur retrouve souvent en quatrième de couverture ou au verso de la page de titre, longeant un bref résumé biographique, une petite photographie de l'auteur du livre qu'il s'apprête à parcourir. Parfois ce dernier est assis à son bureau ou en gros plan, les mains savamment jointes, le regard posé sur l'objectif derrière de grandes lunettes bien en évidence ; parfois on devine en arrière-fond une bibliothèque, si son visage n'est pas encadré de près. Plus rarement, il (ou elle) s'expose ouvertement sur la couverture. Étrange, somme toute, cette coutume. Elle rappelle combien la destinée de l'œuvre ne parvient pas à se détacher de celle de l'homme qui l'a composée, du moins dans l'esprit des éditeurs, malgré les protestations de Roland Barthes, de Michel Foucault et de bien d'autres.[1]

Au Moyen Âge, également, l'auteur figure en images, le plus fréquemment au seuil de ses œuvres. Mais peut-on qualifier ces images de « portraits d'auteur » ? Peut-on les qualifier de reproductions fidèles de l'apparence de l'auteur réel ? Pour cette étude nous analyserons les représentations de l'auteur italien Jean Boccace (1313–1375), plus précisément un corpus d'images tiré de la production manuscrite italienne de ses œuvres.[2]

La question de la ressemblance des « portraits » de Boccace a déjà fait l'objet d'une enquête menée par une chercheuse américaine, Victoria Kirkham. Elle a tenté, par l'observation des tableaux, des fresques, des médailles et des enluminures qui le mettent en scène, de déceler une cohérence dans la présentation du corps, du visage et de la personnalité de l'homme et du poète, et au-delà, d'en vérifier la vraisemblance. Il en ressort que contrairement à Pétrarque et à Dante – surtout à ce dernier – il

1 Roland Barthes, « La mort de l'auteur » (1968), *Le bruissement de la langue,* Paris, Seuil 1984 ; Michel Foucault, « Qu'est-ce que l'auteur ? » (1969), *Dits et écrits,* t. 1, Paris, Gallimard 1994. Pour une appréciation globale des enjeux de la question, voir Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil 1998, chap. 2. « L'auteur ».

2 L'analyse menée pour cet article s'inscrit dans le contexte plus large d'une recherche en cours sur les représentations de Jean Boccace dans les manuscrits et les livres imprimés du XIV[e] siècle au XX[e] siècle, en Europe occidentale.

ALBERT CHÂTELET

PORTRAIT ET DÉVOTION

C'est une évidence de rappeler que le portrait peut être un substitut du personnage représenté : les effigies des rois et des seigneurs ont couramment cette fonction, celles des divinités ou des saints également, à des degrés différents, cependant, selon le caractère de dévotion qui s'adressent à elles.

On pense moins, me semble-t-il, à la fonction des portraits des dévots eux-mêmes. Un cas remarquable de substitution totale, à une date haute, mérite d'être signalé : en 871, faute de pouvoir se rendre lui-même à Rome en pèlerinage auprès du Saint Père, Salomon, comte de Bretagne, fait porter au Pape Hadrien II une statue dorée qui le représente à cheval sur un mulet, de grandeur naturelle *« tam il altitudine quam in latitudine »*.[1]

Le cas est cependant loin d'être isolé. Le pèlerinage des princes confié à leur représentation est une pratique dont on n'a peut-être peu de témoignages mais qui semble bien avoir été fort répandue. En 1288 Robert II d'Artois envoie ainsi une statue de cire à son effigie à Notre-Dame de Boulogne.[2] Une vingtaine d'années plus tard, sa fille, Mahaut d'Artois, entre 1303 et 1308, fait placer au même endroit une statue équestre de son père, en bois, probablement pour être substituée à la première image. En même temps la portée du geste change, puisque le modèle est décédé entre temps : son effigie de représentative, au sens le plus complet du terme, est désormais commémorative.[3] Lorsque, en 1341, Jeanne de Bretagne, dame de Cassel, envoie à Saint-Jacques-de-Compostelle sa propre statue d'argent et celle de sa fille, Yolande de Bar, accompagnée également d'une statue d'argent dorée de saint Jacques, les deux premiers envois ont bien la même fonction de substituts.[4] Celle du saint est un don fait au sanctuaire

1 Bertrand d'Argentré, *Histoire de Bretagne*, Rennes, Julien Duclos 1582.

2 *« Pour l'ymagene mon seigneur d'Arthoys faire de chire, envoié à Nostre Dame à Boulongne, pour painture et pour toutes choses… 14 livres, 18 sols, 6 deniers »*, (Archives départementales du Pas-de-Calais, A 126/Z Toussaint 1288).

3 La sculpture est mentionnée en 1309 : *« le chevalier de fust qui est fait en sa ramenbranche »*, (Archives Départementales du Pas-de-Calais A 55/1). Voir Françoise Baron, « Le cavalier royal de Notre-Dame de Paris et le problème de la statue équestre au Moyen Âge », *Bulletin Monumental*, 126, 1968, p. 141–154, notamment p. 152 *sq.*

4 Chrétien Dehaisnes, *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le* XV*e siècle*, 2 vol., Lille, Carré 1886, vol. 1, p. 336 *sq.*

EBERHARD KÖNIG

LA RÉALITÉ DU PORTRAIT DANS LES MANUSCRITS ENLUMINÉS

La réalité du portrait tenu entre ses propres mains par le personnage portraituré et le rapport entre ce personnage et son portrait dans le livre – plutôt que le réalisme des portraits – constituent le sujet de cette étude. Je passerai sous silence des questions importantes. Mon propos n'est pas de savoir si par exemple Anne de Bourgogne et le duc de Bedford sont fidèlement représentés par le peintre anonyme, appelé le Maître de Bedford, qui dans les années 1420 ajoute deux superbes pages aux *Heures de Bedford*, conservées à Londres (ill. 1).[1] Je laisse de côté aussi des exemples comme celui du marquis Christophe de Bade[2], sûrement inconnu de l'enlumineur parisien du groupe Pichore.[3] Ce dernier exécuta un pseudo-portrait vers 1490, quand le parti français – pendant les guerres de succession bourguignonne – prépara un livre d'heures pour cet ami de Maximilien, avec l'intention de lui faire des avances politiques en le représentant comme un jeune prince idéalisé en armure (ill. 2). Dans le même livre d'heures d'origine parisienne, le marquis apparaît dans une deuxième miniature, peinte cette fois par un peintre badois, qui le représentait – vers 1510 – en homme âgé et fatigué (ill. 3). Ce miniaturiste allemand anonyme avait vu et connu son seigneur qui – quelques années plus tard – ne ressemblait plus au jeune prince imaginé par son collègue français.

Je ne m'attarderai pas non plus à des observations sur les images où le portrait réaliste se trouve progressivement introduit. Ainsi, les frères de Limbourg ne saisirent pas, dans un premier temps, l'occasion de peindre

1 Londres, British Library, Add. 18850, f°s 256v, 257v : Eleanor P. Spencer, « The Master of the Duke of Bedford. The Bedford Hours », *Burlington Magazine*, 107, 1965, p. 495–502 ; Janet Backhouse, *The Bedford Hours*, Londres, British Library 1990, ill. 43, 47. *Das Stundenbuch des Herzogs von Beford : Ms. Add. 18850 The British Library London*, fac-similé, commentaries Eberhard König, Lucerne, Faksimile 2007.

2 Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Cod. Durlach 1 : *Das Stundenbuch des Markgrafen Christoph I. von Baden. Codex Durlach I der Badischen Landesbibliothek*, éd. Eberhard König / Gerhard Stamm, commentaires scientifiques au fac-similé, Karlsruhe, Müller 1978.

3 Voir Caroline Zöhl, *Jean Pichore. Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500 (Ars nova 8)*, Turnhout, Brepols 2004.

NORBERT SCHNEIDER

AEQUALITAS

Contribution à l'art du portrait chez Jan van Eyck

Dans l'histoire de la peinture les portraits de Jan van Eyck constituent une nouveauté radicale en raison du naturalisme extrême affiché par leur auteur. Le but de l'artiste, comme certains ont eu raison de le souligner, fut d'atteindre à travers ses portraits une ressemblance maximale *(similitudo)*, avec ses modèles. Dès 1456 Bartolommeo Fazio relevait déjà cette qualité particulière de ses portraits. Étant donné qu'un tel principe de *modus operandi* artistique était quasi inexistant avant les années 1420–30, la question se trouve posée des raisons et des ressorts épistémologiques que dissimule l'apparition soudaine, sans préalable apparent, de ce procédé.

Leur mise au jour est rendue difficile par le fait que van Eyck, à la différence de certains contemporains italiens (tel Cennino Cennini), n'a rédigé, comme on sait, aucun texte théorique susceptible d'éclairer sa démarche artistique. Toutefois il n'était en rien hostile à la communication langagière. Surtout les portraits font apparaître quel usage précis il fait de la langue, qui loin d'être reléguée à la fonction de négligeable « accident » *(accidens)* sémantique fait de toute évidence partie intégrante de ces œuvres. L'exemple le plus connu est le portrait du dénommé *Tymotheos* de la National Gallery de Londres, qui, représenté de trois quarts profil, lance un regard oblique à l'extérieur gauche du tableau tout en tenant un rouleau dans sa main droite légèrement tendue vers l'avant.

Voir ill. p. 27 et 130

La question inlassablement débattue, depuis le livre de Panofsky sur les Néerlandais, de l'identité exacte de la personne, malgré son importance évidente, ne nous retiendra pas ici.[1] Dans notre perspective l'attention doit se porter uniquement sur le *parapetto* (parapet) de pierre contenu dans l'image et sur sa reproduction illusionniste au moyen de caractères ciselés semblables à des graffiti. Ce parapet de pierre présente une affinité avec les

1 Erwin Panofsky, *Les Primitifs Flamands*, Paris, Hazan 1992 [premièrement paru en langue anglaise en 1953]. Pour l'identité du dénomme Tymotheos, voir Norbert Schneider, *L'Art du portrait. Les plus grandes œuvres européennes 1420–1670*, Cologne, Taschen 1992 [premièrement paru en langue allemande en 1992], p. 30 *sq.*

GREGOR WEDEKIND

JEUX DE VÉRITÉ

Portrait et réalité dans *Les Époux Arnolfini* de Jan van Eyck

Le double portrait de Jan van Eyck de 1434, sur la base de sa « référentialité explicite » inhérente au genre du portrait donne pour tâche à la recherche en histoire de l'art de dévoiler l'identité des deux personnes représentées (ill. 1).[1] Une tâche, que Margarete Koster s'est dernièrement engagée à résoudre.[2] Koster a su rendre convaincant un problème, qu'avant elle un nombre d'auteurs presque impossible à embrasser du regard avaient entre-temps examiné individuellement, vu que le sous-titre de son article annonce une résolution simple de l'énigme (*« a simple solution »*). Toutefois, même Koster ne propose rien d'autre qu'une variante de plus s'ajoutant à une spirale hautement spéculative d'identifications conjecturales, dont le détail ne peut être exposé ici. Du moins : l'identification longtemps valable et jusqu'à aujourd'hui toujours largement répandue de l'homme avec Giovanni (di Arrigo) Arnolfini et de la femme avec Jeanne, à savoir Giovanna Cenami, est devenue problématique à partir du moment où a été mis en évidence le fait que Giovanni et Giovanna se sont mariés seulement en 1447. C'est pourquoi, certains chercheurs ont privilégié entre-temps l'hypothèse du frère de Giovanni, Michele, jusqu'à ce qu'en 1998 Lorne Campbell infirme lui aussi cette conjecture dans la notice minutieuse du portrait qu'il rédigea pour son catalogue.[3] Même si se trouvaient ainsi mis hors jeu ces deux membres, particulièrement éminents dans le contexte historique, de la famille Arnolfini, qui atteignit à une gloire posthume grâce à son lien avec le portrait, pour Campbell aussi le personnage représenté devait nécessairement être un Arnolfini, ce pourquoi il s'orienta vers

1 Pour une telle formulation, voir Rudolf Preimesberger, « Einleitung », *Porträt (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren 2)*, éd. Rudolf Preimesberger / Hannah Baader / Nicola Suthor, Berlin, Reimer 1999, p. 17.

2 Margaret L. Koster, « The Arnolfini double portrait. A simple solution », *Apollo*, 158, 2003, p. 3–14.

3 Voir Lorne Campbell, « NG 186, Portrait of Giovanni (?) Arnolfini and his wife », dans *idem*, *The Fifteenth Century Netherlandish Schools*, cat. coll., Londres, National Gallery 1998, p. 174–211, notamment p. 192 *sqq*.

PAUL WERNER

KATHERINA L'AFRICAINE OU LES RUSES DU DESSIN

I.

Je voudrais commencer par un conte, peut-être plus proche de Rabelais que de Rousseau. Celui-ci concerne le Farceur, personnage mythique de nombreuses tribus amérindiennes. Dans la version winnebago, le Farceur a tué des canards et avant de s'endormir il recommande à son trou-du-cul de veiller sur la proie. Malheureusement Trou-du-cul est mal doté pour ça, et une bande de renards décide bientôt que ses pets sont inoffensifs : beaucoup de bruit pour rien. Le Farceur se réveille et commence à crier : « Trouduc ! Je t'avais pourtant dit de veiller sur mes canards !... »[1]

L'anthropologue Mary Douglas, qui cite ce conte, y voit un symptôme universel de l'individuation progressive : le Farceur, au premier abord, est à la fois male et femelle, animal et humain ; il/elle/ça doit progressivement séparer puis réconcilier sa sexualité, ses membres, ses fonctions corporelles. Pour Douglas c'est la différence entre les sauvages et les civilisés : les sauvages n'ont pas, comme nous autres, de dispositions à concevoir l'individu comme une essence inaltérable, *a fortiori* la possibilité de représenter cette essence. *« The depiction of an individual in his own character »* leur est impossible.[2] Pour nous, au contraire, l'existence d'une individualité va de soi, d'où la tentation de mesurer les autres (comme le fait Douglas) à cette barre. C'est pourquoi les hommes et les femmes du Moyen Âge européen nous remercient sûrement du fond de leur purgatoire de ne pas les avoir confondu avec des sauvages, puisqu'il me semble déceler une tendance générale parmi les médiévistes à montrer que les gens du Moyen Âge l'avaient bien, cette conception de l'individualité, au moins à partir du XIIIe siècle. Les autres sont toujours reconnaissants quand on les compare à soi-même.

1 Mary Douglas, *Purity and Danger : an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*, Londres / New York, Routledge 1999 (1966), p. 81, cité d'après Paul Radin / Carl Gustav Jung / Karl Kerényi, *The Trickster : a Study in American Indian Mythology*, New York, Schocken Books 1972 (1956).

2 John Pope-Hennessy, *The Portrait in the Renaissance (Bollingen Series XXXV, 12)*, Princeton, Princeton University Press 1966, p. xi.

FRANK ZÖLLNER

BOTTICELLI PORTRAITISTE :

réflexions sur l'histoire du portrait en tant que genre artistique*

Il est plutôt rare de recourir à l'histoire des genres artistiques comme méthode pour interpréter les œuvres des artistes célèbres. Cela peut se comprendre dans la mesure où les peintres et les sculpteurs gagnaient leur titre de gloire précisément en créant et en inventant des formes novatrices et qu'ils semblent se soustraire ainsi à l'histoire des genres. Toutefois, ce sont justement les œuvres des artistes les plus novateurs, par exemple les portraits de Léonard de Vinci, qui montrent de manière surprenante la fécondité d'une telle approche historique.[1] Cette même approche est particulièrement productive lorsqu'il s'agit d'interpréter les œuvres du peintre florentin Sandro Botticelli (1444/1445–1510). Sa puissance créatrice dans le domaine des représentations mythologiques a presque entièrement relégué au second plan ses prouesses dans d'autres genres artistiques. Ainsi, les recherches scientifiques ont complètement négligé le fait que Botticelli fut l'un des plus marquants peintres portraitistes du Quattrocento[2] et qu'il soutient la comparaison avec ses collègues du XVI[e] siècle. Botticelli créa davantage de portraits autonomes que les principaux représentants de ce genre de la première moitié du siècle, comme par exemple Masaccio (1401–1428), Paolo Uccello (1397–1475) et Domenico Veneziano (mort en 1461). Il se distingue de ses collègues contemporains par presque deux douzaines de portraits conservés, attestés ou plausiblement attribués. Son maître Filippo Lippi (1406–1469) ne réussit à produire qu'une demi douzaine

* Traduit de l'allemand par Alexandre Dupeyrix.

1 Voir Daniel Arasse, *Leonardo da Vinci*, Cologne, DuMont 2002 [premièrement paru en langue française en 1999], p. 386–412 ; Frank Zöllner, « Leonardo da Vinci's Portraits : Ginevra de' Benci, Cecilia Gallerani, La Belle Ferronière, and Mona Lisa », *Rafael i jego spadkobiercy. Portret klasyczny w sztuce nowozytnej Europy* (Sztuka i kultura IV), Torun, Wydawn. Uniwersytetu Mikolaja Kopernika 2003, p. 157–183.

2 Voir *Il ritratto e la memoria*. Materiali 1–3, 2 vol., éd. Augusto Gentili *et alii*, Rome, Bulzoni 1989–1993. Ce recueil d'essais, le plus complet qui existe sur le portrait aux Temps modernes, ne fait aucune place à Botticelli, ni à Léonard de Vinci, pourtant l'un des artistes les plus novateurs dans ce domaine (voir note *supra*).

DANIÈLE COHN

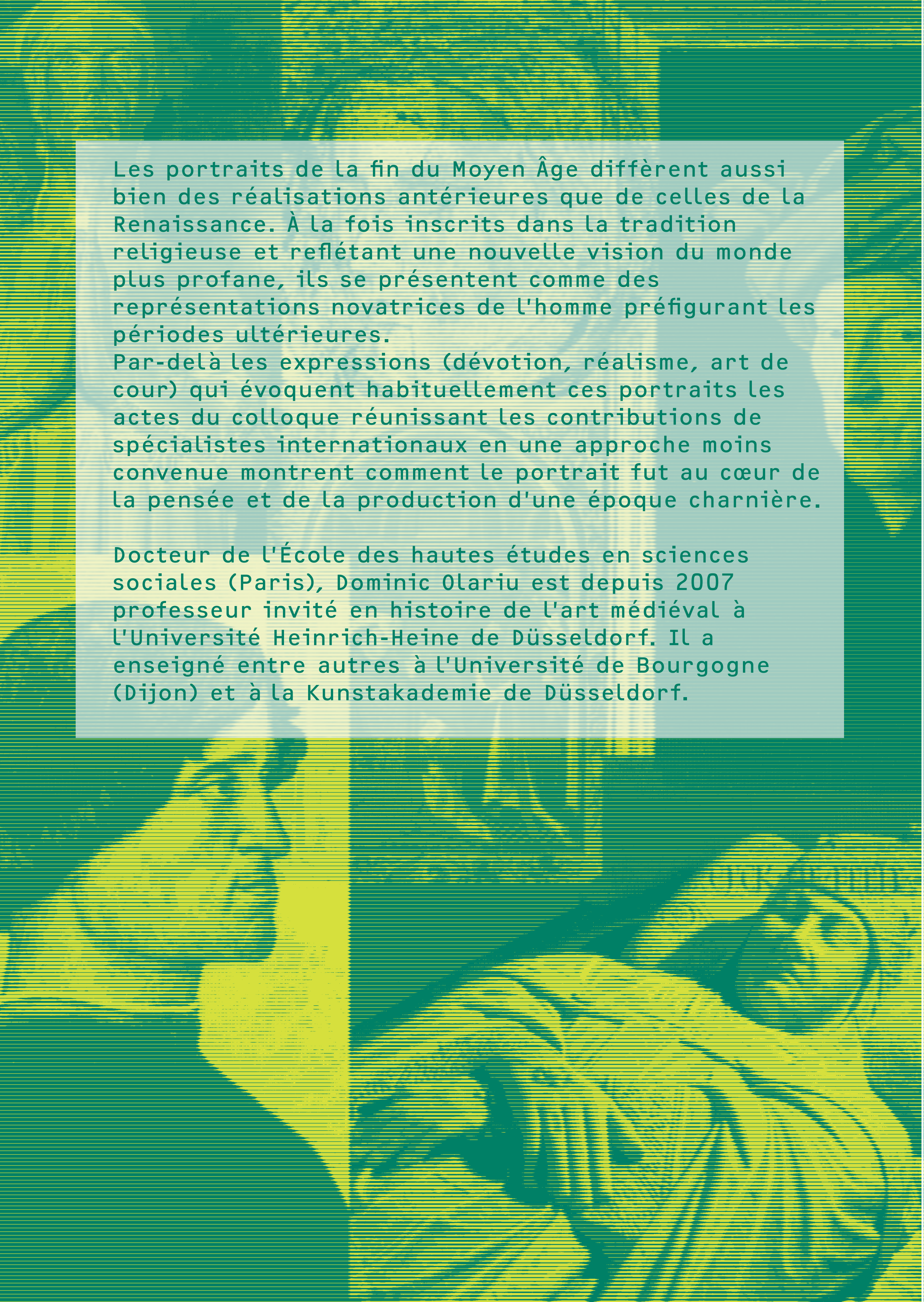
REMARQUES PHILOSOPHIQUES SUR LE PORTRAIT INDIVIDUEL

Le portrait ressemble – doit ressembler – à celui dont il est le portrait, à ce qu'il portraiture – trait pour trait suivant son étymologie – telle est la postulation et peu importe que je connaisse le portraituré, qu'il existe ou ait existé. La ressemblance fonctionne comme un critère « naturel », et relève d'un rapport de croyance. Nous sommes certains que le portrait appréhende quelque chose de son modèle, qu'il montre quelque chose d'un visage, ou du visage. Le portrait semble posséder un pouvoir d'évidence de l'individualité et on peut, en ce sens, aller jusqu'à soutenir que tout portrait est individuel – le portrait de groupe ne fait pas exception. Nous mesurons la pertinence du portrait à la force d'effectuation avec laquelle il rend visible ce qui est donné à voir et que nous ne voyons pas toujours. Mais comment légitimer ce pouvoir, à quoi, à qui référer, si le portrait en est le lieu ou l'opérateur, la « prise d'identité » qu'il constitue ? Le portrait est la présentation d'une identité figurale. Identité et individu ont-ils partie liée ? Pour répondre à cette question, il nous faut définir le rapport qu'entretient le portrait à son rôle dans un processus d'individuation. Le portrait nous révèle-t-il l'individu ? Ne serait-il pas plus exact de dire : par le portrait, de l'individuel advient, se configure et accède à une consistance ?

Soit alors cette définition du portrait individuel : Le portrait est la saisie d'un *eidos* « déposé » dans une *morphè* (le visage) par l'intermédiaire d'une autre *morphè* (le portrait plastique, musical ou littéraire). Le portrait ne restitue pas la forme sensible d'un visage. Il capte une identité – *eidos* – qui devient la singularité ou l'individualité du portraituré – son *ousia*. La captation a lieu par le biais d'une autre forme sensible, la *morphè* du portrait.

*

Notre certitude qu'il y a une ressemblance se fonde moins sur l'apparence sensible du portrait que sur l'intelligibilité qu'invente l'acte de portraiture. Ce n'est donc pas tant le registre de l'imitation qui convient au portrait que celui de l'expression. Le régime de l'expression ne supprime ce-



Les portraits de la fin du Moyen Âge diffèrent aussi bien des réalisations antérieures que de celles de la Renaissance. À la fois inscrits dans la tradition religieuse et reflétant une nouvelle vision du monde plus profane, ils se présentent comme des représentations novatrices de l'homme préfigurant les périodes ultérieures.
Par-delà les expressions (dévotion, réalisme, art de cour) qui évoquent habituellement ces portraits les actes du colloque réunissant les contributions de spécialistes internationaux en une approche moins convenue montrent comment le portrait fut au cœur de la pensée et de la production d'une époque charnière.

Docteur de l'École des hautes études en sciences sociales (Paris), Dominic Olariu est depuis 2007 professeur invité en histoire de l'art médiéval à l'Université Heinrich-Heine de Düsseldorf. Il a enseigné entre autres à l'Université de Bourgogne (Dijon) et à la Kunstakademie de Düsseldorf.